



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Afazja i teriomorfizm : doświadczenie melancholii w powieści Vincenza Consolo "Nottetempo, casa per casa"

**Author:** Aneta Chmiel

**Citation style:** Chmiel Aneta. (2017). Afazja i teriomorfizm : doświadczenie melancholii w powieści Vincenza Consolo "Nottetempo, casa per casa". W: J. Tymieniecka-Suchanek (red.), "Choroba - ciało - dusza w literaturze i kulturze" (S. 65-80). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Afazja i teriomorfizm  
Doświadczenie melancholii  
w powieści Vincenza Consolo  
*Nottetempo, casa per casa*

Aneta Chmiel | Uniwersytet Śląski

W swojej autobiografii, jaką jest powieść Vincenza Consolo *Nottetempo, casa per casa* (*Nocną porą, dom po domu*), autor zmierzył się z istotnymi symbolami, stanowiącymi o oryginalności kultury sycylijskiej, a jednocześnie podjął próbę sformułowania odpowiedzi na pytanie o znaczenie i rolę metafor oraz antycznych znaczeń we współczesnym świecie. *Nottetempo, casa per casa* (1992) jest częścią trylogii, którą zapoczątkowała powieść *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (*Uśmiech nieznanego marynarza*, 1976), a którą zamyka *Lo spasimo di Palermo* (*Spazm Palermo*, 1998). Kontekst osadzenia powieści w określonej sekwencji został przywołany nie tylko dlatego, że bardzo dobrze — ze względu na liczne wspólne cechy — współbrzmi z tematyką niedyspozycji, impotencji czy wręcz choroby, ale również z powodu dochodzących tu do głosu najbardziej charakterystycznych cech poetyki Vincenza Consolo. Fragmentaryzm narracyjny, afazja bohaterów jako reakcja na cierpienie oraz rola intelektualisty w kontekście zachodzących przemian społecznych najlepiej definiują stylistykę pisarza i wpisują się we współczesne założenia metodologiczne, rozpatrujące dzieło między innymi w kategoriach czystego ekspresywizmu.

Wartość, jaką forma powieściowa stanowi dla sycylijskiego pisarza, odbiega od tradycyjnie przyjętego kanonu. Negując, dekonstruując i znacznie modyfikując klasyczną formę powieściową, Consolo przechodzi od innowacyjnej koncepcji antypowieści historycznej, jaką jest *Sorriso dell'ignoto marinaio*, poprzez narrację *Nottetempo, casa per casa*, będącą kontaminacją prozy artystycznej i poezji, aż do aktu konkluzyjnego trylogii, czyli *Spasimo di Palermo*, uznanej za

powieść-tragedię<sup>1</sup>. Cykl ten obejmuje historyczny okres Sycylii od *Risorgimenta* do zabójstwa sędziego Borsellino. Rzecz jasna, nie ujmuje on całokształtu wiedzy o historii tego okresu; w polu uwagi znalazły się najbardziej znamienne, przełomowe momenty dziejów Sycylii. Tłem wydarzeń analizowanej powieści jest okres historii sycylijskiej (lata dwudzieste) przez badaczy określany mianem okresu „czarnego jak koszule faszystów, powoli wypełniających place sycylijskich miast”<sup>2</sup>. Były to trudne lata, nie tylko ze względu na wydarzenia polityczne, lecz przede wszystkim z uwagi na dylematy moralne warunkowane z tymi wydarzeniami.

Te trzy utwory — czytane w sugerowanej kolejności — stanowią bardzo osobisty rozrachunek sycylijskiego pisarza z historią Włoch, od momentu zjednoczenia aż do lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. W prozie Consolo — a w rozpatrywanej tu trylogii w szczególności — mozaikowa struktura narracji zostaje zrealizowana w konsekwentnym doborze epizodów, pozornie marginalnych zdarzeń, postaci i okoliczności, które najlepiej oddają atmosferę napięć politycznych i społecznych. Zjednoczenie Włoch oglądamy, śledząc dramatyczne powstania chłopskie. Narodziny dyktatury faszystowskiej postrzegamy przez pryzmat indywidualnego i zbiorowego szaleństwa. Teraźniejszość, nadal zmagającą się z upiorami okresu powojennego, analizujemy poprzez doświadczenie pisarza, który z wyboru i na znak protestu zaprzestał swojej twórczej działalności. W odróżnieniu od poprzedników, którzy traktowali swoją twórczość między innymi jako wyraz ucieczki przed rozpaczliwym poczuciem klęski, Consolo — jako świadek i tłumacz teraźniejszości — do jej opisania wykorzystał rzetelnie pamięć o przeszłości, uwydatniając ściśle związki między wybranymi momentami historycznymi.

Koleje losu, naznaczonego upadkami, stanowią nadrzędną tonację powieści *Nottetempo, casa per casa*. W jednym z artykułów, zatytułowanym *Paesaggio metafisico di una follia pietrificata* (*Metafizyczny pejzaż skamieniałego szaleństwa*), Consolo pisze:

Przejechać przez Sycylię — zwiedzić miasta i osady, niegdyś witalne i istotne dla ludzkości i kultury, dzisiaj natomiast przecięte autostradą — nowoczesnym fetyszem spasmodycznego przyspieszenia, to jakby wzniecić szaleństwo i unicestwić pocieszenie, gdyż miejsca te opustoszały, nie ma w nich ludzi, ani znaczenia<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Consolo w wywiadzie udzielonym R. Andò nie wahał się użyć dość złożonego odniesienia swoich utworów do makrogatunku tragicznego: „Moje utwory są tragediami, *Spazm Palermo* jest tragedią, mówili już o tym krytycy, zarówno włoscy, jak i francuscy. Właśnie ukazało się hiszpańskie tłumaczenie *Spazmu* i pewien krytyk na łamach »El Pais« nazwał go tragedią napisaną prozą”. *Vincenzo Consolo: la follia, l'indignazione, la scrittura*. Ed. R. ANDÒ. „Nuove Effemeridi” 1995, n° 29, s. 16.

<sup>2</sup> R. ARQUÉS: *Teriomorfismo e malinconia. Una storia notturna della Sicilia*. „Quaderns d'Italia” 2005, n° 10, s. 80.

<sup>3</sup> Artykuł ten został opublikowany 19 października 1977 roku na łamach dziennika „Il Corriere della sera”.

Nietrudno w tej frazie dostrzec, poza nostalgiczną tonacją, motyw powrotu. Jednak zwieńczenie podróży rozczarowuje, bo zamiast zapamiętanych obrazów, ukojenia i stęsknionych bliskich Consolo-Odyseusz odnajduje pustkę zarówno przestrzenną, materialną, jak i duchową, emocjonalną. Co więcej, w miejscu emocji oczyszczających pojawiają się siły niekontrolowane, szaleńcze. Interpretacja ta, zorientowana w stronę kulturowych odniesień, spójnych za sprawą greckiej historii Sycylii, daje poczucie rzeczywistości, która nie tylko ma znaczenie, lecz przede wszystkim odgrywa istotną rolę i dopomina się o głos w debacie na temat zagrożenia homologacji kultur.

Podobne dominanty interpretacyjne występują w utworach Manzoni, Vergi, Tomasi di Lampedusa i przede wszystkim Sciascii, a zatem zapewne dlatego Consolo, postępując za ich przykładem, wybrał formułę narracyjną powieści historycznej. Nadrzędnym celem autora wydaje się poświęcenie uwagi relacjom między światem przedstawionym a rzeczywistością, potwierdzenie, że wierność wobec rzeczywistości jest w powieści stałą zasadą. Rejestracja historii, najważniejszych wydarzeń politycznych i kulturalnych nie odbywa się jednak w trybie czysto kronikarskim. Nawet jeżeli autor wykorzystuje różne dokumenty o charakterze archiwalnym, to manipuluje nimi, pozbawiając narrację linearności. Trafnie zdefiniował to Giovanardi w swojej recenzji powieści *Nottetempo*<sup>4</sup>, utrzymując, że powieść ta bardziej niż jakąś historię ożywia pewną opozycję między dwoma stylami życia i kultury, dwoma wzorcami antropologicznymi od zawsze obecnymi w wyspiarskiej przestrzeni: cynicznej akceptacji istnienia oraz ucieczki do świata fantazji, jako sposobu na uniknięcie konfrontacji z rzeczywistością. Pojmowanie i przedstawianie rzeczywistości w kategoriach negatywnych jest częstym elementem estetyki i poetyki utworów Vincenza Consolo. Estetyka negacji, retoryka niewyraźności wydają się mocno osadzone w strukturze narracyjnej sycylijskiego pisarza. Oksymoroniczna formuła „wyrażania niewyraźnego” oraz odzyskanie umiejętności opowiadania form nieopowiadaniowych, którą zaproponował między innymi Jean-François Lyotard<sup>5</sup>, znajdują w twórczości Consolo niemalże pełną realizację.

Nie należy jednak traktować wielkiej historii, na której tle rozgrywają się wydarzenia opisane w powieści, wyłącznie jako narzędzia umożliwiającego wyjaśnienie kryzysu, cierpienie aktorów dramatu, ale raczej uznawać ją za symptomatyczną manifestację przemocy, „zezwierżenia”, choroby, mającą o wiele głębsze przyczyny oraz będącą o wiele bardziej tajemniczą. Traina również podkreśla ahistoryczność symbolicznej postaci pojawiającej się w powieści:

Najbardziej sugestywnym symbolem, obecnym od samego początku, jest motyw likantropa, „luponario”: ojca głównego bohatera: Petra, ofiary ostrej od-

<sup>4</sup> S. GIOVANARDI: *Dalla follia alla scrittura*. „La Repubblica”, 25 IV 1992.

<sup>5</sup> J.-F. LYOTARD: *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Milano 2007, s. 53.

miany melancholii, który popada w stany upodabniające go w wyobraźni sycylińczyków do wilkołaka. Ale ten wilkołak jest kimś zgoła innym, niż prześladowcą, przeciwnie, jest bezbronną ofiarą, bytem wyrzuconym poza nawias społeczeństwa, które ulega coraz większemu konformizmowi<sup>6</sup>.

A zatem wilkołak, człowiek melancholik, z całym swoim cierpieniem staje się symbolem prawdziwie alternatywnym dla barbarzyńskiego proceduru ujednolicania kultury naszych czasów.

Miejszem akcji powieści są głównie Cefalù i jego okolice, Palermo oraz statek, który zmierza w kierunku Tunezji. Czas akcji to lata dwudzieste, a konkretnie rok 1921, wiosna, miesiąc, w którym odbył się słynny wyścig Targa Florio<sup>7</sup>. Był to okres znamieny w dziejach międzywojennej Sycylii: panował kryzys ekonomiczny i społeczny, szerzyło się bezrobocie, wybuchały protesty robotnicze i chłopskie, strajki, dochodziło do przemocy i zamieszek, konfliktów oraz starć między socjalistami i anarchistami a bojówkarzami faszystowskimi. W przeddzień „marszu na Rzym” rezultat spotkania reprezentantów tych ugrupowań wydawał się przesądzony: siły konserwatywne i reakcyjne, posiadacze ziemscy, przemysłowcy oraz potentaci ekonomiczni wybrali faszyzm, który miał im zapewnić gwarancję ochrony ich interesów i przeciwstawić się „czerwonym”. Wybór takiego kontekstu historycznego obfituje w znaczące konotacje kulturalne: jeśli zrezygnuje się z solidnych odniesień do tradycji, można dostrzec dążenie do tego, co nowe, zwrócone w stronę irracjonalizmu, w stronę metafizyki, mistycyzmu i mesjanizmu, różnych sposobów wyrażania dekadentyzmu, nawet jeżeli występuje on tu w odmianie prowincjonalnej, natomiast futuryzm marinettiański i sensualizm w postaci czystej erotomanii. W powieści przedstawicielem dekadentyzmu jest cudzoziemiec, Aleister Crowley, który po długiej podróży przybył na Sycylię i w Cefalù założył Świątynię Thelemy, ośrodek kultu filozoficznego i religijnego<sup>8</sup>. Ezoteryczne rytuały, zażywanie środków

<sup>6</sup> G. TRAINA: *Vincenzo Consolo*. Fiesole 1991, s. 90.

<sup>7</sup> Targa Florio — najstarszy długodystansowy wyścig samochodowy, który odbywał się na publicznych drogach na Sycylii w okolicach Palermo — po raz pierwszy zorganizowany został w roku 1906 z inicjatywy Vincenzo Florio. Trasa miała wtedy 446 km. Prowadziła przez niebezpieczne zakręty i serpentyny w sycylijskich górach. Szybkie i częste zmiany pogody w regionie sprawiały, że wyścig był trudny. Wyścig inauguracyjny w 1906 roku wygrał Alessandro Cagno, pokonując trasę w 9 godzin (średnia prędkość — 50 km/h). Wyścig odbywał się do roku 1977. Później przestał być organizowany ze względów bezpieczeństwa. Targa Florio stał się w latach dwudziestych XX wieku jednym z najważniejszych wyścigów Europy. Zob. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Targa\\_Florio](http://pl.wikipedia.org/wiki/Targa_Florio) [data dostępu: 24.09.2012].

<sup>8</sup> Aleister Crowley jest postacią historyczną. Żył w latach 1875—1947. Uważany za maga, proroka, satanistę, heretyka, ale również pisarza i poetę, malarza i alpinistę, był typową postacią *fin de siècle*. Stał się nawet parabolą tej odmiany dekadentyzmu europejskiego, którego cechą charakterystyczną stanowiły wszelkie fermenty kulturalne i toksyczne aberracje. G. Traina w monografii poświęconej twórczości V. Consolo przypomina, że już William Somerset Maug-

odurzających, obsceniczne dekoracje, swoboda seksualna wzbudziły zaniepokojenie zarówno okolicznych mieszkańców, jak i lokalnych władz, które ostatecznie pozbyły się Crowleya. Consolo pozyskuje tę postać, przybyłą ze świata zewnętrznego. Może właśnie dlatego wydaje mu się ona emblematyczna i reprezentatywna dla kultury epoki, przypominającej stos, chaotyczną masę, oraz dla apokaliptycznego zbiorowego szaleństwa, stanowiącego tło dla wydarzeń opisanych w powieści. Warto podkreślić, że pisarz wprowadził tę egzotyczną dla świata sycylijskiego postać, respektując kanon, w majestacie powieści historycznej, jej prawdziwości i wiarygodności<sup>9</sup>.

Tylko wówczas, gdy przyjmie się założenie o celowości utrzymania klasycznych reguł, można rozpatrywać szczerą, lecz nie spontaniczną, ekspresję narratora jako zabieg wzmacniający wymowę utworu. Odrębność własnego stanowiska Consolo eksponuje poprzez użycie nowego albo raczej odkrytego na nowo „dawnego” języka<sup>10</sup>. Taka autodefinicja pisarstwa zmusza do zastanowienia. Chodzi tutaj zapewne o narrację przesyconą odwołaniami do innych tekstów, niekoniecznie literackich, które w kontekstach zaproponowanych przez Consolo pełnią funkcję niejednokrotnie pierwszoplanową, np. jeśli wzmacniają przekaz narratora. Z tych tekstualnych zderzeń jednoznacznie wyłania się motyw rany, skazy czy podrażnienia, który — jak wynika z analizy — jest immanentną częścią egzystencji bohatera. W swojej powieści Consolo zsyntetyzował nie do końca oczywiste powiązanie między Włochami lat dwudziestych i Włochami lat siedemdziesiątych, tak jak w powieści *Sorriso dell'ignoto marinaio* między okresem *Risorgimento* i latami sześćdziesiątymi oraz jak w powieści *Spasimo di Palermo* między latami trzydziestymi i początkiem lat czterdziestych, a dokładniej śmiercią sędziów Falcone i Borsellino. Poprzez kontaminację ważkich wydarzeń, emblematycznych dla różnych epok, wpisanych w pamięć zbiorową i indywidualną, przywołane zostają przykłady

---

ham poświęcił postaci A. Crowleya powieść zatytułowaną *Mag*, a Sciascia napisał opowiadanie zatytułowane *Apokryfy na temat przypadku Crowleya*. Zob. G. TRAINA: *Vincenzo Consolo*. Fiesole 1991, s. 91.

<sup>9</sup> Warto przytoczyć tutaj przekonanie A. Franchiniego, który we wstępie do powieści twierdzi, że Consolo mógł zostać zainspirowany rezultatami poszukiwań w muzeum barona Mandraliski, w czasie prac nad redakcją powieści *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Ale pierwsze notatki i zapisy kilku fragmentów, później uzupełnionych i włączonych do powieści *Nottetempo, casa per casa*, zostały sporządzone dwadzieścia pięć lat wcześniej. Już w tych fragmentach Consolo łączy — i tutaj kończy się prawda historyczna, a zaczyna inwencja literacka — przeszłość Crowleya na Sycylii z pojawieniem się faszyzmu na wyspie. Zob. A. FRANCHINI: *Introduzione a Nottetempo, casa per casa*. Milano 1994, s. VI.

<sup>10</sup> Użycie właściwego języka jest dla pisarza kluczową kwestią. Wielokrotnie w toku narracji powraca on do tego zagadnienia, poświęcając mu znaczną część uwagi. Pisarstwo, odczytywanie i interpretowanie porównuje do pracy archeologów, którzy badając bezcenne znaleziska, usiłują na podstawie szczątków zrekonstruować nie tylko całość obiektu, ale także jego historię. Por. V. CONSOLO: *I linguaggi del bosco*. In: *Le pietre di Pantalica*. Milano 1988, s. 148.



postaw niejednokrotnie kontrowersyjnych, niepopularnych, a jednocześnie charakterystycznych dla omawianego kręgu kulturowego. W powieściach Consolo są to postacie: intelektualisty oderwanego od rzeczywistości i obojętnego na toczące się wypadki, intelektualisty niezdolnego do wyrażania myśli na skutek dramatycznych wydarzeń rozgrywających się w jego rodzinie oraz w społeczeństwie, pisarza zmagającego się z demonami przeszłości.

Ponowne nazwanie świata staje się dla głównego bohatera Petra jego ponownym stworzeniem, powołaniem do życia. Jedynie ucieczka w pisarstwo może okazać się zbawienna dla pułapek melancholii.

Ale czy kiedykolwiek stanie się pisarstwem to, co jest bezkształtne, rozżarzone, co nabiera kształtu, co się wychładza, przechodzi kropla za kroplą w znak, dźwięk, w ustanowiony sens, w konwencję, w liturgię słowa? Czy jest nim pieśń, ruch, parodos i stasimon, które uwalniają krzywdę, radość, furję, wyrzut sumienia, ukazują burzę w skróconej, najpiękniejszej formie? Czy jest złośliwością, kompromisem, ustępstwem, pogodzeniem się ze światem? O, płocha, ciemna duszo, o mroczne dno.

Czy to, co zrozumiałe jest kłamstwem, formą czy głęboką prawdą? Ale najpierw jest niewyrażonym hermetycznym absolutem nigdy nie napisanym poematem, niewypowiedzianym wersem. Jest szeptem, szelestem wiatru, fragmentem, ciemnym miejscem, przepowiednią, zakamarkiem. Jest cofnięciem się, afazją, modlitwą błagalną, najprawdziwszą poezją, jest ciszą. Albo nieludzkim wyciem<sup>11</sup>.

Kwestia języka jest kluczowa w powieści. Warto przyjrzeć się poszczególnym etapom, poprzez które Petro przystępuje do opowiadania, a następnie pisanie: od impotencji i niemożności początkowego wyrażania się do końcowej epifanii. Prawie cały rozdział zatytułowany *Wieża (La torre)* zawiera opis wysiłku bohatera, który próbuje wyzbyć się afazji, krzyczy, wyje (podobnie jak likantrop, owładnięty „złem”), aż wreszcie przypomina sobie właściwe słowa i dzięki nim „nazywa ponownie, odtwarza świat”. Światło świecy, które pojawia się na tych stronach powieści, jest metaforą możliwości, nadziei. W ujęciu Consolo nazywanie jest jednoczesnym aktem powoływania do istnienia. Słowo, które daje życie, stanowi świadectwo prawdy i wartości. Dzięki takim nośnikom słowo staje się ponadto śladem „indeksowym”<sup>12</sup>, zaświadcza bowiem istnienie i oddziaływanie transcendencji. Topos wybrania i powołania lirycznego jest stałym elementem twórczości Consolo. Apologia własnego pisarstwa służy jako pretekst do rozważań o znacznie szerszym zasięgu.

Topika niewyraźności, odgrywająca w powieści podstawową rolę, nie jest tu retorycznym środkiem zastosowanym dla wyeksponowania znaczenia

<sup>11</sup> IDEM: *Nottetempo, casa per casa*. Milano 1994, s. 163.

<sup>12</sup> C.S. PEIRCE: *Wybór pism semiotycznych*. Warszawa 1997, s. 164.

tematu i skromności mówcy. W tym kontekście Ryszard Nycz wymienia: Allan Edgar Poe, Jean Arthur Rimbaud i Stéphan Mallarmé jako przedstawicieli nurtu, w którym raczej „coś się wypowiada”, aniżeli „mówi o czymś”<sup>13</sup>. Również Consolo jest przekonany, że sztuka słowa powinna dążyć do odrodzenia siły języka, skażonego i okaleczonego w potocznych, zwykłych, instrumentalnych użyciach. Dzięki prozie artystycznej, będącej figuralnym odpowiednikiem języka poezji, możliwe jest zachowanie autonomii dzieła przy jednoczesnym ukazaniu i utrwaleniu tych aspektów rzeczywistości, które wymykają się potocznej klasyfikacji.

Po tym rozzdzierającym wyznaniu przez bohatera niemocy następuje opis katabazy, zejścia do podziemi świątyni, która jest metaforą mitycznej pamięci wyspy. Należy odnotować „krok w ciszę”, jak mówi narrator na końcu tej sceny: „krok do wnętrza ciszy i w końcu wyjścia z niej”<sup>14</sup>. To jest moment centralny: czytelnik uczestniczy w zanurzeniu w „niepewną sferę” pamięci, która przywołuje światy nieobecne, archaiczne, mity i pogrzebane legendy, w „przestrzeniach nieużywanych” oświetlonych przez „światło wątle”, ale „nowe”. Narracja dokonuje się tu w słowach defektywnych, napomknieniach, aluzjach, afoniach i zdawkowych uwagach.

Ucieczka Petra jest ucieczką zarówno od ciszy, jak i od krzyku. Tylko w ten sposób — w jego mniemaniu — możliwe stanie się otwarcie na doświadczanie słowa. Jeżeli ucieczka ojca, wilkołaka, była ucieczką w noc, w czarną irracjonalność, w krzyk desperacji, to ucieczka Petra może osiągnąć wreszcie wymiar prawdziwy, łagodzący niepokój i frustrację.

W ujęciu tym noc, a konkretnie noc podczas pełni księżyca, rozpatrywana jako poetyckie wyobrażenie terażniejszej kondycji ludzkości, staje się zapowiedzią rytuału przemiany istot, u których przeważa element teriomorficzny. Mimo iż z łatwością można go uznać za element wspólny kilku kluczowych postaci powieści, zredukowanie ich do jednej formy zwierzęcości, bez wyłonienia różnic morfologicznych, cech wyróżniających każdej z nich, nie miałoby sensu. Powieść rozpoczyna się opisem pejzażu księżycowej nocy:

Wschodził lodowaty księżyc w pełni i odkrywał świat, poszarpane skały i morze przy Calurze, w jego świetle widać było zaledwie zarys srebrnych pni rosochatych drzew oliwnych<sup>15</sup>.

W opisie tym centralnym motywem stał się mężczyzna w stanie delirium. Jego przerażający, zwierzęcy ryk rozdziera ciszę ciemności:

<sup>13</sup> R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 31.

<sup>14</sup> V. CONSOLO: *Nottetempo...*, s. 37.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 5.



Drzwi pewnego domu otworzyły się na oścież i głębokie wycie, jakby wywołane tępy, nieuleczalnym bólem, bólem czasu, poćwiartowało ciszę w całej wsi<sup>16</sup>.

Towarzyszy mu, znajdująca się w tle, uważna, dyskretna postać. Jest to, jak się okazuje, jego syn: właściwy bohater powieści („Syn szedł za nim w pewnej odległości, przyciskając do piersi tobolek z ubraniami”)<sup>17</sup>. Likantrop to stary Marano, ojciec Petra. Wierząc, że zmienił się w zwierzę, naśladuje wydawane przez nie wyobrażone dźwięki lub odgłosy, a także wygląd i zachowanie. Ta choroba psychiczna jest skutkiem serii nieszczęść, jakie dotknęły rodzinę Marano: „pamięć genetyczna” o przemocy, jakiej doświadczyli przodkowie, utrata żony, a także niechciany spadek, który wbrew ich woli zapewnił im awans społeczny.

Obecność księżyca i rola, jaką odgrywa on w czasie metamorfozy postaci, są motywem powracającym w szczególny sposób, począwszy od XIII wieku; przy czym należy zaznaczyć, że już w *Satyrykonie* Petroniusza została opisana przemiana w wilka podczas pełni księżyca. Poza etapami przemiany, wielokrotnie przeanalizowanymi, na szczególną uwagę w kontekście powieści zasługuje błaganie, które chory zanoszą do krewnych: prosi ich mianowicie, aby oddalili się od niego, kiedy nadchodzi atak choroby. Likantropia — przemiana człowieka w wilkołaka za sprawą siły nieczystej czy też zwierzęcego ducha zdolnego zawładnąć bytem ludzkim i działać poprzez niego — nie tylko wzbogaciła legendy całego świata, ale także przez wielu była uznawana za prawdziwą niedyspozycję mentalną.

Starożytny mit o likantropie, wywodzący się z prาดawnej tradycji obrzędów i rytuałów ofiarnych<sup>18</sup>, przez Platona przypisywany był opartej na przemocy władzy tyrana, a przez późniejszych badaczy określany jako forma choroby umysłowej, odmiana melancholii. Z wnikliwych obserwacji Salvo Puglisiego wynika, że mit został utrwalony w *Metamorfozach* Owidiusza, a konkretnie we fragmencie poświęconym Likaonowi: przemiana w wilka, utrata artykułowanej mowy, zwierzęcy ryk, wściekłość, chęć destrukcji, kanibalizm. Chrześcijaństwo dodało jeszcze charakter demoniczny, który przetrwał w większości europejskich tradycji literackich i ludowych. Według tradycji sycylijskiej czynnikiem warunkującym transformację jest odpowiednia faza księżyca. Chorobę wywołuje wpływ księżyca, a dokładniej — wpływ księżyca w pełni. Ofiara, słaba i podatna na wszelkie wpływy, dotknięta jest „male cattubo” — przypadłością, której określenie pochodzi od arabskiego „catrab, catubut” lub od greckiego „cataba-

<sup>16</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>18</sup> Por. R. GALVAGNO: *Destino di una metamorfosi nel romanzo Nottetempo, casa per casa di Vincenzo Consolo*. In: *Atti delle giornate di studio in onore di Vincenzo Consolo*. Ed. E. PAPA. Siracusa 2003, s. 24.

sis”, a w dialekcie sycylijskim oznacza wilkołactwo („mannarismo”)<sup>19</sup>. Na ten temat Ernest Jones pisze, że zjawisko wilkołactwa może być formą powrotu do natury, rozpoznaną już przez prymitywne społeczności, jak w przypadku metempsychozy albo rytuału toteizmu<sup>20</sup>. Trzy podstawowe aspekty składają się na zjawisko wilkołactwa: transformacja w zwierzę, kanibalizm i nocne błądzenie — związane są z powstrzymywanymi pragnieniami seksualnymi, wyrażonymi poprzez fantazję przemocy, po części podobnej do przemocy wampirycznej.

Pierwszy rozdział powieści został poprzedzony dotyczącym wpływu księżycy cytatem z *Otella* Szekspira: „To wina księżycy; kiedy się zbliża do ziemi wszyscy szaleją”<sup>21</sup>. Tradycja ludowa przekazała różne fragmenty podań i legend zbudowanych na kanwie postaci wilkołaka, który ucieka, nie mogąc znieść cierpienia. Według zamieszczonego na początku powieści epigrafu Julii Kristevej<sup>22</sup> to cierpienie jest równoważne życiu pod czarnym słońcem, którego odpowiednikiem może być również wizerunek księżycy. To próba wyzwolenia niepokoju poprzez zwierzęcość, ucieczkę, bieg na oślep. Vincenzo Consolo już w artykule opublikowanym w 1977 roku<sup>23</sup> przywołał przemianę człowieka w wilka, wywołaną poczuciem klęski i bezradności w obliczu nieustępującego cierpienia. Powieść *Nottetempo, casa per casa*, opublikowana dwadzieścia lat później, nie jest niczym innym, jak pogłębieniem wcześniej podjętego tematu przemiany wilkołaczej i wywołującej ją choroby — owego „male cattubo”, którego główną alegorię stanowi czarna Bestia Melancholii, alegoria wyobrażająca melancholię jako chorobę pragnienia. Przywołanie mitu tradycji ludowej w tej formie było swoistym protestem wobec postępującej homologacji wyspy i utraty swojej historii i obyczajowości. „Homologacja — według Attilio Scuderiego — wyeliminowała archaiczną melancholijną fenomenologię, jaką jest wilkołactwo: »Wilkołak (>Il lupo mannaro<) był koszmarem, nocnym strachem w starej kulturze ludowej«, ale teraz Sycylia jest „wyspą, na której wyginęły wilkołaki”<sup>24</sup>.

Scuderi zauważa, że postać likantropa stała się prawdziwym toposem w utworach Consolo, wzięwszy pod uwagę częstotliwość jej przywoływania<sup>25</sup>. Z jednej strony „luponario” („człowiek wilk”) jest symbolem końca cywilizacji, z drugiej zaś — metaforą poety melancholijnego, jego desperackiego i niewy-

<sup>19</sup> S. PUGLISI: *Soli andavamo per la rovina. Saggio sulla scrittura di Vincenzo Consolo*. Acireale—Roma 2008, s. 297.

<sup>20</sup> E. JONES: *Nightmare, witches, and devils*. New York 1931, s. 58—72, 131—153.

<sup>21</sup> V. CONSOLO: *Nottetempo...*, s. 6.

<sup>22</sup> *Vincenzo Consolo: la follia...*, s. 9.

<sup>23</sup> Cytowany wcześniej artykuł: *Paesaggio metafisico di una follia pietrificata*. S. PUGLISI: *Soli andavamo...*, s. 298.

<sup>24</sup> Na ten sam temat obszerniej w: A. SCUDERI: *Scrittura senza fine. Le metafore malinconiche di Vincenzo Consolo*. Enna 1998, s. 72.

<sup>25</sup> Za A. Scuderi wystarczy odnotować postać brata Nunzio w powieści *Sorriso dell'ignoto marinaio*, dotkniętego, podobnie jak ojciec Petra, „male catubbo”, oraz ryki wilkołaków w utworze zatytułowanym *Lunaria*. Ibidem, s. 73.

słuchanego wrzasku, jego cierpienia, które nie znajduje ukojenia, a które stanowi oznakę „wiadu” twórczości literackiej poety. Samo pojęcie „luponario”, obok terminów „wilkołak” i „likantrop”, trafnie oddaje charakterystykę postaci owładniętego obłędem ojca Petra. Przy czym należy się tutaj zgodzić z Rossendem Arquésem, który wywodzi termin „luponario” od zbitki słów: „lupus” i „hominarius”<sup>26</sup>. Podobnie jak „luponario” przeżywa swój histeryczny stan somnambulizmu, wiążąc się z księżycem, Jungowskim symbolem macierzyńskim, tak poeta księżycowy umiejscawia się pod „czarnym słońcem” księżyca, aby mu zaintonować melancholijną pieśń powrotu do matki. Mowa tu o symbolu tradycji sycylijskiej, który później stał się metaforą historyczną o bardziej uniwersalnej wartości.

*Nottetempo, casa per casa* jest zatem poematem o zmiennej, naprzemiennej dynamice narracyjnej — wschodzącej lub schodzącej, zrealizowanej w dwunastu rozdziałach, sprawiającej, że podmiot miota się między „male cattubo” lub „melancholią” (spadaniem, ciszą, krzykiem, przemianą w zwierzę i/lub petryfikacją) a przeciwnym wysiłkiem, polegającym na próbie odnalezienia wyjścia w kierunku słowa, światła, pisarstwa.

Choroba ta, przypisana do ziemi sycylijskiej, stała się jej cechą immanentną. Consolo dowodził, że tożsamość archaiczna wyspy odnajduje się właśnie w istnieniu formy zwierzęcej, niosącej postrach:

Zwierzęcy ryk rozdzierał ciszę nocy podczas pełni księżyca. Za zatrzaśniętymi drzwiami, za przymkniętymi oknami, można było usłyszeć poruszanie się, nasłuchiwanie, podglądanie, uzbrojenie się w ostrze na wypadek konieczności ranienia. Likantrop krążył po okolicy, na czterech łapach, rycząc, drapiąc drzwi swoimi zakrzywionymi szponami<sup>27</sup>.

Przywołanie likantropa już na początku narracji nie może pozostawić czytelnika obojętnym. Metafora człowieka wilka mówi o rozdzierającym bólu kilku ludzi — może nawet całej ludzkości rozumianej jako pojedyncze jestestwa, rodziny albo społeczności. Los nie sprzyja im od dziesięcioleci, jeżeli wręcz nie od wieków. Wykorzystywani, pozbawieni majątku często byli ofiarami przemocy fizycznej i moralnej. Metafora wilkołaka wskazuje jednocześnie na brak możliwości reakcji ze strony ofiar, chyba że poprzez szaleństwo (Lucia), przemianę w wilkołaka (ojciec Marano) lub afazję (bohater, Petro i jego siostra Serafina). Ofiarą tych nieodwracalnych wydarzeń stał się zatem nie tylko ojciec, lecz również jego dwie córki.

Na bohaterze powieści, Petrze Marano, spoczywa ciężar cierpienia, którego ofiarami są najbliżsi członkowie jego rodziny a w konsekwencji również

<sup>26</sup> Obszerniej opisuje ten wątek w swoim artykule R. ARQUÉS: *Teriomorfismo e malinconia...*, s. 84.

<sup>27</sup> V. CONSOLO: *Nottetempo...*, s. 6.

on sam. Osierocony przez przedwcześnie zmarłą matkę, opiekuje się ojcem i dwiema siostrami. Jego ojciec, cierpiący na ciężką depresję, błądzi po okolicy podczas pełni księżyca, wyjąc i rozpaczliwie próbując uwolnić obezwładniający go niepokój poprzez ucieczkę, regresję w stronę zwierzęcości. To jego dramat, niezwykle sugestywnie oddany w początkowej scenie. Zabieg ten szybko wprowadza czytelnika w apokaliptyczny klimat epoki i jednocześnie próbuje zwrócić uwagę na istnienie krzywdy o wiele starszej — pradawnej krzywdy historii i egzystencji.

Poruszał się chwiejnie, po omacku, skowycząc, jak ciężko ranny, ranny w samo serce ostrzem krzywdy, która nie ma przyczyny, która nie ma nazwy. [...] Na tym rozległym pustkowiu, pod wpływem otepiałego spokoju, poczuł jeszcze większą krzywdę i przerażenie — jeżeli gdzieś zachował się dla nas jakiś port, jeżeli nasza dusza, nasza nostalgia, unosi się w stronę innego brzegu trzepocząc skrzydłami, to oczywiście ten pozór nocny i bezbarwny, ta ponura scena, to posępne przedpiekle, ta anemiczna egzystencja jest jego postacią, a natura życia jest w ogniu, w językach płomieni<sup>28</sup>.

Petro, przeciwnie do swojego biblijnego imiennika, niczego nie buduje, co więcej — stanowi odpowiednik Syzyfa, zobowiązanego do dźwigania ciężaru. Ten sam ciężar sparaliżował Sefarinę, uczynił szalonymi ojca i jego siostrę Lucię, zamienił w kamień również Sycylię, jak Consolo podkreśla kilkakrotnie, kładąc szczególny nacisk na metaforę „petryfikacji”. Petro zatem znajduje się w sytuacji przeciwnej do tej, w jakiej był apostoł Piotr, ponieważ jego kamień — ciężar był wewnątrz: kamień cierpienia lub szaleństwa, skalający i budujący nowy język, utrwalający uczucia, archaiczne wierzenia, gesty, twarze, a także możliwość wybawienia. Aby móc zwerbalizować to, co czuje, musi opuścić Sycylię, Cefalù — miejsce, w którym każdy zakątek przypomina o doznanym cierpieniu.

Przebiegł w myślach, [...] każdą ulicę, zaułek, podwórko, przywołując każdy kościół, klasztor, pałac, dom, rodziny, które tam żyją, ojców, synów, ich twarze, ich imiona, doświadczenia. Czuł, że jest związany z tym krajem, pełnym życia, historii, dramatów, znaków i budowli<sup>29</sup>.

Odminną formą szaleństwa została dotknięta siostra Lucia, która nie mogła lub nie chciała poślubić Janu, młodego pasterza, w którym była zakochana. Okaleczona uczuciowo najpierw za sprawą konwencji społecznych, potem przez skutki dramatycznych wydarzeń wojennych, cierpi na manię prześladowczą. Druga siostra, Serafina, pogrzebana w półmroku swego pokoju, żyje jak ska-

<sup>28</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 139.

mieniała i obsesyjnie powtarza te same ruchy w mechanicznym geście odma-  
wiania różańca.

Rodzina Marano odpowiada postaciom z katalogu figur melancholijnych,  
które charakteryzuje szaleństwo niejednorodne, o wielu twarzach, jak pisze  
Segre<sup>30</sup>. Serafina, starsza siostra Petra, jest czystą reprezentacją fenomenologii  
depresyjnej, której efektem jest zneruchomienie cielesne, autyzm, a nawet schi-  
zofrenia katatoniczna:

A Serafina, która przejęła rolę matki, usiadła, i z dnia na dzień przestała się  
odzywać, nieruchoma, skamieniała, zapadnięta w fotel, tylko jej palce poru-  
szały się nieustannie, przesuwając się po paciorkach<sup>31</sup>,

— tak jakby wyjęta z obrazów powielanych przez wieki. Natomiast u młodszej  
córkę, Lucii, stwierdzono psychozę maniakalno-depresyjną, przejawiającą się  
stałym delirium paranoicznym. Narrator wielokrotnie wspomina o jej chorobie:

Była niewinna, nieskalana jak matka święta. Godzinami przebywała zamknię-  
ta w izbie, czesząc się przed toaletką. [...] Aż pewnego dnia, w południe,  
zrozpaczona zaczęła wrzeszczeć na balkonie, że wszędzie, za drzewami oliw-  
nymi, skałami, murem, wieżą, są mężczyźni, którzy chcą ją porwać i skrzyw-  
dzić. „Mówią do mnie, mówią do mnie!” krzyczała ściskając głowę kruchymi  
dłońmi<sup>32</sup>.

Wybór nazwiska rodzinnego nie jest, oczywiście, przypadkowy i nawiązuje  
do dramatycznej sytuacji jej członków<sup>33</sup>.

Ogrom cierpienia nie może pozostawić Petra obojętnym. Podobnie jak  
członkowie jego rodziny doświadcza on również momentu załamania, ryzy-  
kując utratę sensu i formułowania wypowiedzi; zamiast niej wydaje nieludzki  
ryk, by zapaść się następnie w ciszę, z której próbuje się wydostać, kurczowo  
trzymając się słów.

„Uuuhhh...” Zawył, rzuciwszy się na ziemię „uuuh... uhm... umm... umm...  
umm...” pragnął zatracić się w głębokich, miękkich dźwiękach, uwolnić gło-

<sup>30</sup> C. SEGRE: *Una provvisoria catarsi*. „Corriere della sera”, 19 IV 1992.

<sup>31</sup> V. CONSOLO: *Nottetempo...*, s. 42.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 46—48.

<sup>33</sup> W jednym z wywiadów autor wyznaje, że wprowadzone do narracji nazwisko ma dla nie-  
go dwa znaczenia: „marano” oznacza „marrano” czyli Żyda zmuszonego do zanegowania wła-  
snej religii i przyjęcia religii chrześcijańskiej. Na Sycylii, podobnie jak w Hiszpanii, w 1492 roku,  
część Żydów opuściła wyspę, a część, która pozostała musiała przejść na chrześcijaństwo. Con-  
sola odnotowuje ten fakt jako przejaw przemocy. Petro Marano, bohater analizowanej powieści  
jest nauczycielem, człowiekiem ciężko doświadczonym przez los, ponoszącym konsekwencje  
tego pierwotnego zmuszenia do zmiany kultury i religii. *Vincenzo Consolo: la follia...*, s. 9.

wę, pierś. Poczuł to, co zawsze, że dotarł do końca, do ostatecznej granicy. Gdzie było mu jeszcze dane zatrzymać się, zawrócić, utrzymać światło w ciemności, w zawierusze. I uchwycił się słów, nazw prawdziwych rzeczy, widocznych, konkretnych. Wyskandował głośno: „Ziemia. Kamień. Czerpak. Dom. Piec. Chleb. Drzewo oliwne. Chleb świętojański. Sumak. Koza. Sól. Osioł. Skała. Świątynia. Cysterna. Mury. Opuncja. Sosna. Palma. Zamek. Niebo. Kruk. Sroka. Gołębica. Zięba. Chmura. Słońce. Tęcza...” skandował, jakby chciał ponownie nazwać i stworzyć świat. Rozpocząć wszystko od momentu, w którym nic się nie wydarzyło, nic nie zostało jeszcze utracone, wypadki toczyły się we własnym tempie, czasy były spokojne<sup>34</sup>.

Mając na uwadze aspekt mityczny i archetypowy, należy przywołać kolejną postać powieści, wyraźnie przeciwstawioną — zarówno pod względem zachowania, jak i budowy — wilkołakowi. By się o tym przekonać, dość przywołać opis zewnętrzny tej postaci: Janu — przyjaciela głównego bohatera. Jest to niemalże Pan — półczłowiek, półkoziół, który opiekuje się pasterzami. Właśnie Janu — nie tylko za sprawą fizycznych warunków: „twarz podłużna, jak u kozy”, odwołujących jednoznacznie do estetyki faunów albo samego bóstwa — stał się również jedną z głównych i najbardziej symbolicznych postaci narracji. Janu nazywa siebie synem, bratem i kochankiem zwierząt, z którymi żyje. Rzeczywiście, rytuał inicjacji seksualnej, zarówno w przypadku pasterza, jak i jego przyjaciela Petra dokonuje się za sprawą kozy.

Tę charakterystykę wzmacnia fakt, że Janu nosi imię, które zdradza ambivalencję jego zachowań. Giano jest w rzeczywistości imieniem bożka o podwójnym obliczu, który wskazuje na przejście z przeszłości do przyszłości i na zmianę z jednych warunków na inne. W opowiadaniu Janu jest głównym bohaterem przejścia ze świata, w którym mit jest przeżywany jeszcze w formie prawie „naturalnej”, ze swoimi rytuałami i cyklicznymi praktykami, do świata, w którym ten sam mit zostaje zrytualizowany. Z szerszej perspektywy nie powinno zatem zaskakiwać podobieństwo Janu i starego Marano: łączy ich przede wszystkim przejawianie teriomorfizmu.

Wobec wymienionych chorób, upośledzeń i dewiacji jedynie główny bohater, Petro, wydaje się zachować zdrowe zmysły. Petro — bohater, a czasami głos narratora — we fragmentach autobiograficznych staje się okiem i piórem, a nawet samym autorem. Choćby narracja sprawiała wrażenie heterodiegetycznej, w rzeczywistości w różnych momentach, przede wszystkim za sprawą stałej focalizacji oraz pauz refleksyjnych, głos tej postaci staje się bardzo wyraźny. Petro przeżywa tę mroczną historię Sycylii dzięki melancholii, która przyjmuje tutaj postać samoświadomości.

Powieść kończy się tak, jak się zaczęła — opisem pełni księżyca, który oświetla cmentarz. Tym razem jednak księżyc nie pomaga w ukryciu zdespe-

<sup>34</sup> V. CONSOLO: *Nottetempo...*, s. 37—38.



rowanych kroków wilkołaka, ale jest przyjacielskim promieniem, wskazującym drogę, być może jeszcze nie w stronę uzdrowienia, ale w kierunku wiedzy pozwalającej zrozumieć świat. Aby dotrzeć do czasu, w którym księżyc jest słońcem oświetlającym świat wewnętrzny podmiotu, należało doznać cierpienia, poznać wszystkie domy i rzeczy, ściany, kamienie, przeczytać każdą księgę, znieść zwierzęcą degradację przyjaciół, upadek tradycji i zwyczajów. Petro musiał przewyciężyć ciszę i krzyk.

Chorobowe stany bohaterów oddaje najlepiej nieliniarna narracja, ale historia jak w kalejdoskopie, składająca się z warstw, z uczuciami, wrażeniami teraźniejszości, przeszłości, bliższej i dalszej, czerpiącej z mitów; podobnie nie język standardowy, ale ten bliższy z punktu widzenia powstających emocji, wydobywający się ze ściśniętego gardła tego, który zaraz wyda krzyk, język pełen obaw i niepewności. Wyliczenie, pastisz, mieszanina utworzona z języka włoskiego (złożonego z archaizmów, inwersji, hiperbatów) oraz gmatwaniny terminów sycylijskich, często niezrozumiałych dla czytelnika nie pochodzącego z wyspy, nie odpowiadają gustom czystego „hedonizmu językowego” jako narzędzia, ale konkretnemu wyborowi językowemu, który jest posłuszny wewnętrznemu światu bohatera. Wyraża on ból i gniew za pomocą nowego języka, płynącego z przeżyć, jakich dostarcza pozytywna melancholia, w którą przekształcił swój kamień cierpienia, swój smutek otchłani. Tożsamość Petra-narratora jest logiczną konsekwencją tego, co zostało zaledwie opowiedziane, a mianowicie, że koniec powieści zbiega się z początkiem, kiedy to narrator może wreszcie opowiedzieć swoje trudne przystępowanie do pisarstwa. *Nottetempo, casa per casa* jest zatem autobiografią Petro Marano, jego ojca likantropa, kozła — opiekuńczego pasterza, a także zapisem mrocznej historii jego kraju: Sycylii<sup>35</sup>. Świadczy o tym zresztą najbardziej dobitna charakterystyka własnego procesu twórczego, w której kluczowe dla poetyki współczesnej literatury wątki przekształcają się w imperatywne wyznaczniki pisarstwa jako narzędzia do wyrażania tego, co niewyraźne. Z punktu widzenia poetyki tekstu oznaczało to zastosowanie określonej zasady retorycznej, której najmocniejszym elementem są „grudki” („grumo”), a nawet „owoc pigwy”, twardy i odporny, uniemożliwiający drożność („cotogno”).

Konkluzje autora odnośnie do fizyczności, która zajmuje drugorzędną pozycję, jakby ciało i dusza, zmysły i rozum stanowiły odrębne sfery, brzmią dość radykalnie, zwłaszcza gdy zostaną zestawione z poetyckimi obrazami ciała erotycznego pojawiającego się u większości prozaików. Ale czy nie o to chodziło pisarzowi? Zwraca on uwagę na cielesność samej narracji, która powinna odzwierciedlać powiązanie między ludzką fizycznością a twórczością — rytmem ciała ma się stać rytmem opowiadania. Tak pojmowana somatyczność wymaga zmiany zarówno myślenia o człowieku, jak i rozumienia literatury. Dla Con-

<sup>35</sup> R. ARQUÉS: *Teriomorfismo...*, s. 94.

solo zadaniem literatury jest pobudzanie — wbrew achronii narzuconej przez władzę — świadomości historycznej, zwłaszcza jeśli chodzi o uniknięcie takich tragedii, jakie wydarzyły się w XX wieku<sup>36</sup>. Odpowiedzialność tę odczuł pisarz jeszcze bardziej po śmierci Leonardo Sciascii:

Obecność takiego pisarza jak Sciascia, pozwoliła mi, w pewnym sensie i w odniesieniu do części mojej aktywności, na dywagowanie, robienie sobie przerw, długotrwałe redagowanie kolejnych utworów, albo, jeśli wolisz, można ten okres nazwać wakacjami. Ponieważ stworzył on metaforę — to był jego literacki fundament — życia społecznego i historycznego naszego kraju. Wszystkie jego książki były metaforami i lekturami teraźniejszości politycznej zapisanymi w stylu oświeceniowym, w formie kryminału. Jego działalność jako pisarza zaangażowanego pozwalała takim literatom jak ja, poruszającym się w innym systemie, labiryntowym i fantastycznym, dywagować, dowolnie dysponować czasem. Kiedy zmarł, zdałem sobie sprawę, że nie mam już czasu i powieść *Nottetempo, casa per casa* powstała również z nowego poczucia odpowiedzialności za przyszłość tej pustki pozostawionej przez Sciascię w krajobrazie literatury europejskiej i włoskiej<sup>37</sup>.

Decyzja o opuszczeniu kraju okazała się zbawienna dla bohatera. Już na statku, w drodze do Tunezji, podjął on wysiłek w kierunku wyrażenia swych głębokich rozterek. Stał się tym samym symbolem melancholika pozytywnego, nie do końca pasywnego. Oderwany od rodzin, był zmuszony do spojrzenia w głąb własnej duszy, w jej najbardziej tajemnicze zakamarki. Przyglądając się sobie, zdał sobie sprawę, że jest sam, że nikt nie przeżyje życia zamiast niego. Główne aspekty takiej postawy trafnie ujął Eric G. Wilson: w tym momencie, pozbawiony rodzinnych więzi, osiągnął najwyższy stopień intymności — jestem tą, a nie inną osobą; muszę odnaleźć moje unikalne umiejętności, moje osobiste horyzonty; to ja muszę przeżyć moje życie i umrzeć własną śmiercią; nikt inny nie może tego zrobić za mnie<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> „Uważam, że w naszych czasach indywidualne monstra, potwory naszej podświadomości, wyłoniły się z otchłani, uprzedmiotowiły się, stały się potworami realnymi. Po Hiroszimie i Oświęcimiu, po Stalinie i Sarajewie, po tych wszystkich współczesnych okropnościach, monstra przepowiadane przez Kafkę, Musilę, Eliota czy Pirandella stały się potworami historii. Uważam, że literatura, powieść ma obowiązek stawić im czoła. W przeciwnym razie nie stanie się niczym innym jak alienacją, ucieczką, nieobecnością obarczoną winą, czy wręcz udziałem w spisku”. Cytat pochodzi z wywiadu zamieszczonego w zbiorze zatytułowanym: *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*. Roma 1993, s. 64.

<sup>37</sup> Vincenzo Consolo: *la follia...*, s. 11—12.

<sup>38</sup> E.G. WILSON: *Contro la felicità. Un elogio della melanconia*. Parma 2008, s. 47.

ANETA CHMIEL

Aphasia and theriomorphism  
The experience of melancholy in the novel by Vincenzo Consolo  
*Nottetempo, casa per casa*

Summary

The characters of Vincenzo Consolo's *Nottetempo, casa per casa* suffer from a sickness of the soul. A dysfunctional dualism of body and soul is made manifest first and foremost in the stories of two protagonists — old Marano, and Janu, the shepherd. The former, is infamous as a lycanthrope, the latter, plays the role of the billy-goat (a leader of the herd). These two representations of mental disorders — a lycanthrope and a billy-goat — become, on the one hand, symbols of the Sicilian rural community withering away, and, on the other hand, function as a metaphor for a melancholic poet, his suffering and alienation. Consolo draws the reader's attention to the corporeality of the text itself and to the link between physicality and creativity: the rhythm of the body turns into the rhythm of his narration. Thus understood somatic-ness, requires a novel approach to both, a human being and literature. Importantly, the author also believes in raising historical awareness through literature — against the achrony imposed by the ruling powers — especially when it comes to avoiding tragedies similar to those which happened in the course of the 20th century.